

ХАРАКТЕР ПОЛИЛОГА В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА *ВИШНЕВЫЙ САД*
В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА
СТОЛЕТИЙ

Наталия Малютина

(Одесса)

Наблюдения над особенностями композиции музыкальной и литературной драмы рубежа XIX – начала XX столетия, структурой и прагматикой высказывания, интерференцией внешнего и внутреннего планов действия, речью персонажей и театром ремарок, актуализацией звукодействия, контрапунктом просодии, убеждают в наличии определенных эстетических структурно-функциональных художественных закономерностей, которые сближают эти виды драматургии. Объектом сопоставления станет для нас организация высказывания в пьесе А. П. Чехова *Вишневый сад* и в оперной драматургии раннего модернизма, прежде всего, А. Берга, А. Шёнберга, К. Дебюсси, Р. Штрауса.

При всем разнообразии стилистики музыкальная драма конца XIX – начала XX столетий отличается предельным полифонизмом: «аккорд в традиционном понимании перестает существовать – его заменяет гармоническая вертикаль нового типа, где составляющие ее элементы – тоны приобретают «автономное значение в рамках сложного комплекса».¹

В драматургии раннего модернизма развитие действия зачастую обусловлено интерференцией диссонирующих дискурсов: авторской нарративной, представленной в ремарках, и речью персонажей. Проявляются процессы родо-жанровой диффузии, которые усложняют структуру полилога, позволяют вести речь о наложении или взаимопроникновении речевых планов различных жанровых форм. В связи с этим вспоминаются наблюдения Н. И. Ищук-Фадеевой, которая связала стилистические и синтаксические особенности высказывания того или иного персонажа с проявлением речевой стихии, присущей определенному жанру драматургии. Так реплики Дуняши, по мнению исследовательницы, позволяют говорить о мелодраматической стихии пьесы. Образ Гачева возникает на стыке фарса и психологической драмы (фраза пре-

¹ А. В. Лобанов. *Кризисные черты музыкального театра экспрессионизма* // Музыкальная Украина. Киев, 1985. С. 37.

нии несовместимых дискурсов в структуре высказывания одного героя (лирико-патетика и проза в репликах Любови Андреевны, стилистическое двухголосие купца и артиста в речи Лопахина).³

Усложнение структуры полилога проявляется и в различных формах отчуждения и остранения субъектов речи, что актуализируется во взаимообразном переходе диалога в монолог; существовании монологов в сторону (*b parte*), появлением переходных видов диалогичных монологов и т.п.

По наблюдениям П. Сёнди, монолог чеховских драм возникает в пространстве диалога. Например, Андрей Прозоров говорит с собой, только осознавая, что его не понимают (сцена с Ферапонтом, по сути, – монолог, контрапунктированный репликами Ферапонта).⁴

Не рассчитано на присутствие слушателя, хотя и не исключает его, воспоминание Лопахина из I действия *Вишневого сада*. Прорастание эпического начала в форме субъектного высказывания отмечено тремя паузами-остановками, фиксирующими разрыв в восприятии того или иного отрезка времени. Настоящее сценического времени не стыкуется с предстоящим в воспоминании прошлым. Однако монолог Лопахина завершается сведением прошлого и настоящего воедино: *Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках*.⁵ Построение сцены в чеховских пьесах заставляет вспомнить о принципах вертикального монтажа в музыкальных драмах, позднее осмысленных и задействованных С. Эйзенштейном. Реплики героев не прорастают одна в другую, а остаются оборванными, не понятыми, зачастую не услышанными.

Заметим, что в операх А. Шёнберга гипертрофированное многообразие звучания (различных по характеру, инструментовке, ритмике, тембру звуков), введение шепота, скандирования, глиссандо, энергии крика, шумовых эффектов) изменяет ожидаемое восприятие: полифонизм «растворяется» в нерасчлененности услышанного, динамика превращается в статику.⁶ Полифонизм звучания становится в атональной музыке структурообразующим принципом, что существенно изменяет способы контрапункта: усиливается роль гармонической вертикали, координирующей движение звуковых пластов.

В построении чеховского полилога определяющее (контрапунктирующее) значение принимает озвученная ремарка: *Входит Епиходов с букетом*;

³ См. там же. С. 14–19.

⁴ P. Szondi. *Teoria nowoczesnego dramatu*. Warszawa, 1976. S. 33.

⁵ А. П. Чехов. *Полн. собр. соч. в 30 т.* Т. 13. М., 1978. С. 198.

⁶ А. В. Лобанов. *Цит. произв.* С. 39.

он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет.⁷

Драматургическое напряжение усиливается в высказывании за счет диссонирующего «звучания» реплик Епиходова и вызванных им шумовых эффектов. Речь Епиходова замкнута в пространстве диалога Лопехина и Дуныши как сцена в сцене. Причем, Лопехин игнорирует присутствие Епиходова, а Дуныша комментирует увиденное и услышанное. Создается, таким образом, коллаж из трех относительно автономных партий, стыки между которыми либо обозначаются ремарками либо намеренно отсутствуют. Следует принять во внимание точку зрения Ишук-Фадеевой, которая утверждает, что «новая эстетика ремарки восходит не к Гоголю, признанному „отцу“ театра абсурда, а к Чехову. Таким образом, ремарка в чеховском театре оказывается полифункциональной: она указывает на несовпадение произнесенного и непроизнесенного слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой; она, наконец, создает знаменитое „подводное течение“».⁸ Упоминаемый во втором действии еврейский оркестр отзывается в ремарке к третьей; знаменитая тарантелла Норы, с которой, можно сказать, начинается эстетика нового театра, отзывается в плачущей и танцующей Варе.⁹ Ремарка становится знаком нарушения единства героя и драматического действия и, наконец, становится одним из средств выражения авторской позиции.

Обращает на себя внимание сквозной характер развития действия в чеховской пьесе, вполне соотносимый со сквозным движением в операх этого периода. В опере К. Дебюсси *Пеллеас и Мелизанда* сквозная сцена «становится основной структурной оперной „ячейкой“».¹⁰ Целостность музыкальной ткани сохраняется благодаря пластическому переинтонированию лаконичных лейтмотивов, что позволяет обнаружить внутреннее, «подводное» действие. В пьесе Чехова создается впечатление, что лейтмотив «сада» — единственное, что может заинтересовать и объединить в беседе героев. Проект Лопехина встречает отпор со стороны Раневской и Гаева. Обнаруживается, что они говорят о разных предметах. Для Лопехина настоящий сад — это всего лишь вишня, которая родится раз в два года, да и ту никто не покупает. Казалось бы, следующая за тем реплика Фирса *В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, ва-*

⁷ А. П. Чехов. Цит. произв. С. 198.

⁸ Н. И. Ишук-Фадеева. *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы* // Драма и театр. Сб. науч. тр. Тверь, 2001. Вып. II. С. 14.

⁹ Там же. С. 13.

¹⁰ Б. А. Ярустовский. *Очерки по драматургии оперы XX века*. Кн. 1. М., 1971. С. 134.

*ренье варили и, бывало...*¹¹ опошляет, искажает мотив «сада» и не может быть услышана Раневской. Однако, нет. Ее заинтересовал способ сушения вишни. Но развитие мотива не завершается в этом полилоге. В реплике Пищика, адресованной Раневской, содержится пародийный перевертыш, сообщающий мотиву комический эффект.

Пищик (Любови Андреевне). Что в Париже? Как? Ели лягушек?

Любовь Андреевна. Крокодилов ела.

*Пищик. Вы подумайте...*¹²

И только Лопахин «вытягивает» на поверхность измененный до неузнаваемости мотив «сада», придавая ему пафос риторики (*и тогда вот вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...*).¹³ Проективное представление Лопахина, называющего «садом» будущее дачное хозяйство, сохраняет интонационную окраску мотива, хотя при этом и уничтожается сущность образного представления.

Исследователи чеховской драматургии отмечали родо-жанровую синтетичность как неотъемлемое свойство ее структуры. В частности, неоднократно рассматривалась музыкально-лирическая природа чеховского высказывания, сближающая его пьесы с лирическими драмами М. Метерлинка. Речь идет, прежде всего, о том, что в психологической драме преобладает драматургия переживаний, настроений, которые, переплетаясь, отталкиваясь, возможно, диссонируя, все же сливаются в едином «оркестровом звучании». Потому-то определяющим фактором инсценизации чеховских пьес становится их суггестивность.

Рассмотрим композиционную градацию как принцип построения полилога из II действия. Категоричность Лопахина, настаивающего на немедленном принятии решения, не находит адекватной реакции у окружающих, однако выстраивается вертикаль реплик, передающих нарастание раздражения (Раневскую раздражают сигары, Гаева – смех Яши и желание сыграть партию в бильярд). Сообщение Лопахина организует сквозную линию полилога и, наконец, герой вовлекается в русло переживаний Раневской. После ее реплики внимание Лопахина переключается на воспоминания Любови Андреевны о ее грехах. Своеобразным пародийным отражением признаний Раневской служит реплика Гаева: *Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах...* (Смеется).¹⁴

¹¹ А. П. Чехов. Цит произв. С. 206.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 220.

Имеет смысл, на наш взгляд, обратиться к особенностям контрапункта в пьесе *Вишневый сад*, понимая под этим термином «совместное, одновременное проведение двух или более тем (мелодий), ранее звучавших порознь».¹⁵ Основу полифонического письма Чехова составляет, по-видимому, подвижность контрапунктивных проведений речевых партий, их комбинаторика. Отмечаются, в связи с этим, некоторые рефлексy симметричных построений. Например, возвратность опорных слов, синтагм, целых высказываний в структуре полилога. Так, первый полилог из II действия начинается развернутой репликой Шарлотты, сообщающей о феномене своего существования и тотальной отчужденности (*А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю... Ничего не знаю... Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет*).¹⁶ Следует обмен репликами Епиходова и Дуняши, «опорным» словом в которых является упоминание о гитаре, которая в глазах Епиходова стала мандолиной (более привычным инструментом для его обывательского восприятия). Далее в полилог включается Яша, речевая партия которого отмечена признанием преимуществ пребывания за границей. Завершается полилог репликой Шарлотты, которая продолжает свое высказывание, будто бы оно не прерывалось. Целостный, заверченный характер реплике придает лейтмотив отчужденности: *Все одна, одна, никого у меня нет и... кто я, зачем я, неизвестно*...¹⁷

Среди особенностей контрапункта чеховского полилога привлекает внимание полифония речевых пластов-высказываний, широко применяемая в послевагнеровской драматургии. Взаимодействие музыкальных пластов в операх К. Дебюсси и И. Стравинского создавало постоянное движение гармонии, элементы которой воспринимались как многоярусная смысловая вертикаль, каждый уровень которой имеет свой тембр и ритмическую окраску.

Динамика своеобразных пластов-полилогов в *Вишневом саде* усиливается к третьему действию. Каждый полилог отмечен ритмо-интонационным звучанием, тональной характеристикой. В нем каждый голос – материал для неслияния с другими голосами. Несмотря на внешнюю связанность реплик (по принципу вопрос – ответ), хотя она сохраняется не регулярно, звучание и смысловое восприятие каждого высказывания обнаруживает несоответствие предметного значения слов и того понимания, которое обнаруживается уже в последующей фразе. Особое функциональное значение приобрета-

¹⁵ Л. Л. Гервер. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX в.)*. М., 2001. С. 121.

¹⁶ А. П. Чехов. Цит. произв. С. 215.

¹⁷ Там же. С. 216.

ет план подтекста, который, по аналогии с разнотональной полифонией в операх А. Шёнберга, обретает самостоятельное звучание. Таким образом, в аккордовом построении сегмента высказывания улавливаются различные смыслы, наполняющие полилог оттенками интонаций. Например, сообщение Ани в третьем действии о каком-то старике, который *говорил, что вишневый сад уже продан сегодня* встречает ответную реакцию Любове Андреевны, внешняя озабоченность которой полностью снимается интонационным наполнением ответных реплик.

Любовь Андреевна. Я сейчас умру. Подите, Яша, узнайте, кому продано.

Яша. Да он давно ушел, старик-то. (Смеется).

Любовь Андреевна (с легкой досадой).

Ну, чему вы смеетесь? Чему рады?

Яша. Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья.¹⁸

Особое значение в ткани полилога приобретают диссонансы, напоминающие музыкальные синкопы: *Яша (едва удерживаясь от смеха). ...Епиходов бильярдный кий сломал! (уходит), Аня (смеясь). Петя с лестницы упал! (убегает)...*¹⁹ Диссонирующие пуанты смеха привлекли и внимание Вс. Мейерхольда, размышляющего о своеобразной музыкальной гармонии третьего действия: «Она содержит в себе: основную тоскующую мелодию с меняющимися настроениями в *pianissimo* и вспышками в *forte* (переживания Раневской) и фон – диссонирующий аккомпанемент – однотонное бряцание заходистого оркестра и пляска живых трупов (обыватели)...».²⁰

Горизонтальное построение чеховских полилогов создает эффект «застывшей звучности», наслаивающейся на новое высказывание. Так, серия полилогов, предвосхищающих появление Лопахина, купившего имение, напоминает несколько туров вальса, отделенных один от другого появлением Ани, Пищика, Епиходова, Вари. Появление Епиходова вносит в полилог состояние неловкости самого героя, которое условно переносится на интонационную окраску следующего полилога, отмеченного приходом Вари. Усиление эмоционального фона создает неприятие Епиходова в категорических репликах Вари: *Двадцать два несчастья! Чтобы духу твоего здесь не было! Чтобы глаза мои тебя не видели!*²¹

¹⁸ Там же. С. 236.

¹⁹ Там же.

²⁰ Вс. Э. Мейерхольд. *Театр (к истории и технике)* // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 144.

²¹ А. П. Чехов. Цит. произв. С. 238.

Заслуживает внимания и контрапункт просодии в структуре полилогов. Например, отделение реплики с двух сторон паузами создает эффект ее зависания, что, безусловно, влияет на темпоритм высказывания.

Пауза.

Вы читали Бокля?

Пауза.²²

В начале четвертого действия предложение Лопехина выпить на прощание встречает реакцию нависающего неприятия, отмеченную двумя паузами, заставившими его сменить тему.

Лопехин. Восемь рублей бутылка.

Пауза.

Холодно здесь чертовски.²³

По наблюдениям С. Н. Кузнецова, паузы в чеховских пьесах «...обнажают эмоцию лица или группы лиц», воспринимаются «...как признак опущенного потока ассоциаций либо посторонних в рамках диалога мыслей персонажа», выполняют характерологическую, сюжетно-композиционную, стилистическую функции, а также определяют темпоритм драматического действия и отдельных высказываний.²⁴

По-видимому, обилие пауз во втором и четвертом действиях свидетельствует о психологическом напряжении, недосказанности реплик, изменчивости состояния персонажей. Единственная пауза в третьем действии, следующая после слов Лопехина «Я купил», условно отделяет прошлое героев от настоящего. Она как бы возвращает им ощущение времени. Лопехину же пауза помогает осознать произошедшее.

Нам думается, что в психологической драме (как литературной, так и музыкальной) пауза становится заметным фактором экспрессии, что распространяется и на характер высказывания, и на драматургию пьесы в целом. Не случайно «о красноречивости тишины» в опере Дебюсси *Пеллеас и Мелизанда* критики писали как о важнейшем средстве художественной выразительности.²⁵ Таким образом, некоторая общность типов контрапункта в музыкальной драме рубежа столетий и в пьесе Чехова *Вишневый сад* позволяет сделать вывод об усложнении полифонизма полилогов, который становится мощным средством драматургии и важнейшим принципом художественного мышления.

²² Там же. С. 216.

²³ Там же. С. 243.

²⁴ С. Н. Кузнецов. *О функциях ремарки в чеховской драме* // «Русская литература». 1985. № 1. С. 147–149.

²⁵ С. Яроцинский. *Дебюсси, импрессионизм и символизм*. М., 1978. С. 209.